

»REVENGE IS A DISH BEST SERVED COLD.« ›WORLD CINEMA‹ UND QUENTIN TARANTINOS KILL BILL

GEREON BLASEIO/CLAUDIA LIEBRAND

In einem Interview mit der britischen Zeitung *The Guardian* beschreibt Quentin Tarantino seinen Film KILL BILL¹ als Summe jener Seherfahrungen, die er in den so genannten ›grindhouses‹, den schäbigen Wiederaufführungskinos am Stadtrand, sammeln konnte:

»All the exploitation movies that would just play for a week in a town would play there, and all the big movies, on their way out of town, would play there. That is where I got my first big blush of all world cinema: Godzilla movies, Italian and German sex comedies, the German Edgar Wallace thrillers.«²

Der Begriff ›World Cinema‹ wird hier von Tarantino so verwendet, wie er auch in der englischsprachigen Ausgabe der Internet-Enzyklopädie Wikipedia definiert ist: »World Cinema is a reference to the films and cinema industries of non-English [einsetzen könnte man auch: non-American] language speaking countries.«³ Das ›Kino der Welt‹ erscheint in dieser prekären Terminologie als Kino der Peripherie, ›World Cinema‹ wird zum Antonym von Hollywood Cinema.

Ausgeführt wird im Folgenden, welchen filmischen ›Verhandlungsraum‹ KILL BILL, Tarantinos bei Publikum und den meisten Kritikern gleichermaßen erfolgreiche Hollywoodproduktion⁴, zwischen US-ameri-

1 KILL BILL: VOLUME 1, USA 2003; KILL BILL: VOLUME 2, USA 2004, R.: Quentin Tarantino. Unter dem Titel KILL BILL werden im Folgenden beide (gemeinsam produzierten, jedoch getrennt zur Aufführung gebrachten) Teile adressiert.

2 <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,1054708,00.html> vom 16. Oktober 2005.

3 http://en.wikipedia.org/wiki/World_cinema vom 01. Dezember 2005.

4 Im Dickicht der auf unterschiedlichste Weise interagierenden Studios und Produktionsfirmen Hollywoods ist die Frage, ob eine Produktion Independent- oder Studiofilm ist, nahezu unentscheidbar geworden. So wurde KILL BILL von dem oft dem Independent-Kino zugerechneten Studio Miramax unter der

kanischem Kino und World Cinema eröffnet. Die mit Fokus auf japanische Jidai-Geki⁵, in Hongkong gedrehte Martial-Arts-Filme, Italo-Western und den schwedischen Autorenfilm zu explizierende These lautet, dass Tarantinos Film einerseits ein Spielfeld darstellt, auf dem Filiationen des ›World Cinema‹ interagieren; KILL BILL referiert auf Filme (die – etwa bei der in den Blick genommenen Literaturverfilmung DANGEROUS LIAISONS⁶ – auch auf den literarischen Text, den sie in Szene setzen, verweisen: in diesem Fall Choderlos de Laclos' Briefroman *Les Liaisons dangereuses*⁷). Andererseits führt KILL BILL aber auch bereits bestehende Interaktionen – nicht nur zwischen ›World Cinema‹ und Hollywoodkino – vor.

›World Cinema‹ versus Hollywood?

Die Unterscheidung zwischen ›World Cinema‹ auf der einen und Hollywoodfilm auf der anderen Seite ist nicht als Idiosynkrasie Tarantinos aufzufassen: Bis in die späten 1980er Jahre operierte die anglo-amerikanische Filmkritik und -wissenschaft mit dem Konzept ›World Cinema‹, wenn sie auf nicht-amerikanische Kinotraditionen referierte. Die Einflüsse, denen das US-amerikanische Kino aus anderen Ländern ausgesetzt war, gerieten bei dieser Gegenüberstellung häufig aus dem Blick. Dabei lässt sich schon die Erfindung des Kinos als internationale Koproduktion beschreiben: Der Amerikaner Thomas Alpha Edison entwickelte 1893 sein Kinetoscope, nachdem er dem britischen Forscher Eadward Muybridge einen Besuch abgestattet und dessen Erfindung, das Zoopra-

Leitung der Brüder Weinstein produziert. Allerdings gehört der vorgebliche Independent Miramax bereits seit 1993 zum Walt-Disney-Konzern. Die enge Affilierung und Abhängigkeit zwischen beiden Unternehmen wurde beim Streit um den Verleih der politischen Dokumentation FAHRENHEIT 9/11 (USA 2004, R.: Michael Moore) überdeutlich: Der Disney-Konzern legte bereits 2003, also noch während der Produktion des Films, Veto gegen die Veröffentlichung ein. Moore nutzte dieses Veto wiederum in der Vermarktung des Films - und brachte über das damit erzeugte Presse-Echo Disney letztlich dazu, den Film offiziell an kleinere Independent-Verleihe abzutreten, während der Konzern weiterhin inoffiziell an der Gewinnmarge beteiligt war. Vgl. hierzu Edward Jay Epstein: »Paranoia for Fun and Profit. How Disney and Michael Moore Cleaned up on Fahrenheit 9/11«, in: Slate vom 03. Mai 2005, online unter <http://www.slate.com/id/2117923/> vom 01. Dezember 2005.

- 5 Jidai-Geki bezeichnet Historienfilme über das Leben in der Edo-Epoche; im Westen sind vor allem Samuraifilme der 50er Jahre wie SHICHININ NO SAMURAI (J 1954, dt. Titel: DIE SIEBEN SAMURAI, R.: Akira Kurosawa) bekannt. Entsprechend wird das Genre im westlichen Diskurs oft auch als Chambara (japanisch für Schwertkampf) bezeichnet.
- 6 DANGEROUS LIAISONS, USA/GB 1988, R.: Stephen Frears.
- 7 Pierre Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* [1782], hrsg. v. René Pomeau, Paris: Flammarion 1996.

xiscope, genau studiert hatte. Jedoch ermöglichte Edisons Kinetoscope lediglich einem einzelnen Betrachter, durch ein Okular einen kurzen Filmstreifen zu beobachten. Erst die französischen Gebrüder Lumière konnten 1895 (im ›Wettrennen‹ mit deutschen und britischen Erfindern) mit ihrem ›Cinématographe‹ eine erste kommerzielle Filmvorführung in Paris veranstalten. Die internationale ›Aufführungstournee‹ der Brüder Lumière über London und New York, aber auch Bombay, machte Kino zu einem neuen Massenmedium – ein Erfolg, der vor allem der universell verständlichen Bildsprache des Films zugeschrieben wurde: »[F]ilm has always been, since its inception, a transcultural phenomenon, having as it does the capacity to transcend ›culture‹ – to create modes of fascination which are readily accessible and which engage audiences in ways independent of their linguistic and cultural specificities.«⁸

Aber nicht nur Filmtechnik, auch narrative und visuelle Konventionen entwickelten sich im interkulturellen Austausch. So entstand etwa das Genre des mehrstündigen historischen Epos nicht in Hollywood, sondern in den 1910er Jahren in Italien. Auch der als spezifisch amerikanisch geltende Film noir ist visuell maßgeblich durch stilistische Vorgaben des deutschen Stummfilms der 20er Jahre geprägt. Und was sich für die 40er und 50er Jahre konstatieren lässt, gilt auch für das rezente US-Mainstreamkino: Die Hollywoodfilme unserer Tage beziehen sich auf nicht-amerikanische Kinotraditionen. So verweist etwa der einflussreiche und stilbildende Hollywood-Blockbuster THE MATRIX⁹ visuell auf in Hongkong produzierte Martial-Arts-Filme und wäre ohne die dort entwickelten Wire-Stunt-Choreographien nicht denkbar. Entsprechend wird in der seit den 1990er Jahren zunehmend durch Konzepte der Cultural Studies geprägten Filmwissenschaft das ›World Cinema‹, das nunmehr im Forschungsdiskurs auch das US-amerikanische Kino umfasst¹⁰, als Text im ursprünglichen Wortsinn, als Gewebe interkultureller Austauschbeziehungen fokussiert: »Films circulate across national, language, and community boundaries reaching deep into social space. Audiences, critics, and filmmakers appropriate, negotiate, and transform this international cinema in various ways.«¹¹

Kaum ein anderer Filmemacher hat sich so konsequent wie Quentin Tarantino in Interviews zu den internationalen Inspirationsquellen seiner

8 Rey Chow: »Film and Cultural Identity«, in: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 169-175, hier S. 174.

9 THE MATRIX, USA 1999, R.: Andy und Larry Wachowski.

10 Vgl. Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide*, Oxford: Oxford University Press 1999.

11 Tom O'Regan: »Cultural Exchange«, in: Toby Miller/Robert Stam (Hg.), *Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell 1999, S. 262-294, hier S. 262.

Filme bekannt. Schon früh machte er keinen Hehl aus der inhaltlichen wie visuellen Nähe seines 1992 entstandenen Regiedebuts RESERVOIR DOGS zu Ringo Lams LUNG FU FONG WAN.¹² Peter Körte umschreibt die Zitatstruktur der frühen Filme Tarantinos mit der Metapher vom Hypeertext: »Nicht nur RESERVOIR DOGS, auch PULP FICTION und, mit Abstrichen, TRUE ROMANCE oder NATURAL BORN KILLERS sind eine Textur aus lauter verborgenen Links, aus vernetzten Bildern, und jede Sequenz ist der virtuelle Vorhof zu einer neuen Homepage [...].«¹³ Anders jedoch als Tarantinos Regiearbeit RESERVOIR DOGS, die weder im Vor- noch im Abspann einen Hinweis auf ihre Vorlage aus Hongkong LUNG FU FONG WAN enthält, sind die ›Links‹ in seinem vierten Film KILL BILL nicht länger verborgen: »KILL BILL legt seine Spuren überdeutlich (und damit oft wieder missverständlich) aus.«¹⁴ Ostentativ referieren beide Teile der Produktion auf Codes und Konventionen unterschiedlicher internationaler Filmtraditionen.¹⁵

»Revenge is a dish best served cold« - zum Ersten: Laclos und LADY SNOWBLOOD

Schon vor dem eigentlichen Vorspann stellt KILL BILL: VOLUME 1 Lektüreeinweisungen bereit, die zumindest auf einen Teil seiner Intertexte hinweisen. Bevor die ersten grobkörnigen, schwarz-weißen Bilder der am Boden liegenden (von Uma Thurman gegebenen) Braut zu sehen sind, von der wir erst im zweiten Teil erfahren, ihr Name sei Beatrix Kiddo, erscheinen insgesamt vier Einblendungen:

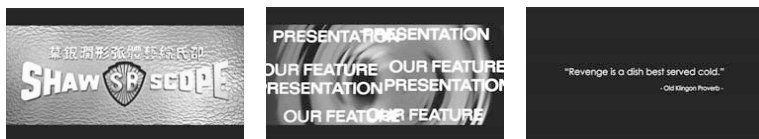


Abb. 1-3: Asiatische Bildformate, amerikanische Vorstadtkinos und fragwürdige Zitate

- 12 LUNG FU FONG WAN, engl. Titel: CITY ON FIRE, HK 1987, R.: Ringo Lam.
- 13 Peter Körte: »Geheimnisse des Tarantinoversums«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen (Hg.), Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 11-64, hier S. 18. NATURAL BORN KILLERS (USA 1994) entstand nach einer Idee, TRUE ROMANCE (USA 1993) nach dem Drehbuch Tarantinos.
- 14 Georg Seeßlen: »Zärtliche Zerstörungen«, in: Robert Fischer/Peter Körte/Georg Seeßlen (Hg.), Quentin Tarantino, Berlin: Bertz + Fischer 2004, S. 65-86, hier S. 78.
- 15 Den wohl vollständigsten Überblick über die filmischen Intertexte von KILL BILL bietet Ralf Hess: »Der sanfte Plünderer. Über Querverweise in und Inspirationsquellen von ›Kill Bill‹«, in: Steadycam 48 (Sommer 2005), S. 56-93.

Dem obligatorischen Logo der Produktionsfirma Miramax folgt eine auf das Filmformat ShawScope hinweisende Einblendung, die in den 1970er Jahren den Martial-Arts-Filmen des größten Filmstudios in Hongkong, den Shaw Studios, vorangestellt wurde.¹⁶ Daran schließt sich eine in den späten 1960er und 1970er Jahren in den US-Kinos gebräuchliche Titeltarte »Our Feature Presentation« an. Akustisch sind beide Einblendungen mit Geräuschen, die eine verkratzte Lichttonspur imitieren, unterlegt. Evoziert werden also die Aufführungskontexte jener (von Tarantino im eingangs zitierten Interview genannten) *grindhouses* – jenen Kinos, in denen in den USA die von KILL BILL zitierten nicht-amerikanischen Filmgenres Jidai-Geki, Martial-Arts und Spaghetti-Western, aber auch (US-amerikanische) Blaxploitation-Filme¹⁷ dem zeitgenössischen Publikum gezeigt wurden.

Sind diese ersten Einblendungen als deutliche Hinweise für ein entsprechend vorgebildetes Genrepublikum zu verstehen, KILL BILL im filmischen Kontext des Martial-Arts-Kinos und der 1970er Jahre zu verorten, so irritiert die folgende Texteinblendung: »Revenge is a dish best served cold«, die wenig später ergänzt wird um die Angabe »Old Klingon Proverb«. Verwiesen wird also auf eine Science-Fiction-Fernsehserie und Filmreihe: STAR TREK. Der zumeist Shakespearezitate von sich gebende Protagonist Khan gibt im zweiten Kinofilm¹⁸ der Reihe dieses On-dit von sich – und liefert auch selbst den Kommentar, es handele sich um ein altes klingonisches Sprichwort. Tarantino scheint also seine »Quelle« offen gelegt zu haben. Folgt man allerdings der damit gelegten Spur und sucht nach weiteren Beziehungen zum STAR-TREK-Universum, bleibt die Ausbeute recht mager: Lediglich einmal wird erwähnt, Sophie Fatale, eine Gehilfin von O-Ren Ishii, der Hauptgegnerin der Braut in KILL BILL: VOLUME 1, sei »[t]he pretty lady who's dressed like she's a villain on Star Trek«.¹⁹ Der Verweis auf die populäre (Fernseh- und) Filmreihe, die ähnlichen Kultcharakter hat wie Tarantino

16 ShawScope ist die Hongkong-Adaption des in den frühen 1950er Jahren aufkommenden Breitwandverfahrens CinemaScope. Da die bei CinemaScope zum Einsatz kommende Chrétien-Linse rechtlich nicht geschützt war, gab es viele nationale Verfahren, die auf diesem System basierten, darunter Tohoscope, Franscope oder auch Sovscope.

17 Unter Blaxploitation (ein Kompositum aus *black* und *exploitation*) versteht man die erste kommerziell erfolgreiche Welle von US-amerikanischen Kriminal- und Actionfilmen der frühen 1970er Jahre, die überwiegend mit African-Americans besetzt waren. Zu den erfolgreichsten Filmen dieses gerade auch für das New Black Cinema der 1990er Jahre zentralen Genres zählen neben dem unabhängig produzierten SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG (USA 1971) von und mit Melvin van Peebles auch von weißen Regisseuren inszenierte Hollywood-Studiofilme wie SHAFT (USA 1971, R.: Gordon Parks, Sr.) und seine beiden Sequels.

18 STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN, USA 1982, R.: Nicholas Meyer.

19 KILL BILL: VOLUME 1, 00:56:52.

selbst, führt letztlich ins Leere. Die Behauptung, Rache sei ein Gericht, das man am besten kalt serviere, ist nicht nur in den Weiten des Universums und besonders im klingonischen Kulturkreis zu Hause.²⁰ Sie findet sich auch, und zwar erstmals (»La vengeance est un plat qui se mange froid«) in einem der elegantesten Briefromane des »alten Europas«, in Pierre Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* (1782) – und seiner wohl bekanntesten Verfilmung von Stephen Frears mit Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Keanu Reeves und Uma Thurman aus dem Jahr 1988: *DANGEROUS LIAISONS*. Uma Thurman, die mordende Braut in *KILL BILL*, gibt in Frears' Film die Cécile de Volanges, eine junge von Valmont verführte Naive; der »Racheengel« – soweit man in Frears' Film von einem solchen sprechen kann – wird gespielt von Glenn Close als Marquise de Merteuil.



Abb. 4 und 5: Uma Thurman als Opfer in *DANGEROUS LIAISONS* und als Racheengel in *KILL BILL: VOLUME 1*

In Laclos' Text und in Frears' Film, einer der zahlreichen Verfilmungen²¹ des Romans, ist es der Marquise de Merteuil mit Hilfe des Vicomte de Valmont (eines ehemaligen Geliebten, den sie zu ihrem Handlanger macht) um die Erprobung und die Vorführung von Funktionsmechanismen weiblicher Hingabebereitschaft und männlicher Eitelkeit zu tun. Die aristokratischen Protagonisten des Romans spielen – mit unterschiedlicher Souveränität und Finesse – das Spiel »Liebe«, das der Roman und seine Verfilmung als Krieg zwischen Männern und Frauen lesbar

20 Die Verbindung von klassischer Literatur und dem Klingonischen hat durchaus Tradition im STAR-TREK-Fan-Universum: So erschien in den USA unter dem Titel *The Klingon Hamlet* eine »Übersetzung« des Stücks mit dem Vermerk »You've not truly experienced Shakespeare until you've read him in the original Klingon«. In dieser Fassung tötet Hamlet seinen Onkel innerhalb der ersten Szene.

21 Der Briefroman ist schon des öfteren für eine Verfilmung herangezogen worden: Seit der Erstverfilmung mit Jeanne Moreau (*LES LIAISONS DANGEREUSES*, F/I 1959, R.: Roger Vadim) lassen sich insgesamt zehn weitere Verfilmungen aus Japan, der Slowakei, den USA, Großbritannien und Südkorea nachweisen, darunter das Teen Pic *CRUEL INTENTIONS* (USA 1999, R.: Roger Kumble), aber auch ein Fernsehmulti. Ein Schwulenporno (*DANGEROUS LIAISONS*, USA 2005, R.: Michael Lucas) führt die Laclos'schen Liaisons zumindest im Titel.

machen. Um Liebe geht es durchaus, aber eben nur insofern, als Liebe Mittel im Kampf, im Krieg der Geschlechter ist. Sind die Waffen, mit denen die Kämpfe in den *Liaisons dangereuses* ausgetragen werden, die *psychologischer* Kriegsführung, finden sich ausgetüftelte Intrigen und scharfzüngige Wortduelle in Tarantinos Film eher selten. Allerdings präsentiert uns KILL BILL: VOLUME 2 in seinem letzten Kapitel »Face to Face«, auf das noch zurückzukommen sein wird, ein mörderisches »Konfliktgespräch« des wieder zusammentreffenden Paares Beatrix und Bill. Zwar lassen auch Laclos und Frears ihre Protagonisten den Liebeskrieg mit aller Force führen, bei den Verletzungen, die sich die Paare zufügen, handelt es sich aber um verbale Verletzungen. Diese können durchaus tödlich sein: Laclos' Mme de Tourvel stirbt an dem Absagebrief, den ihr Valmont auf Betreiben der Mertueil zuschickt. Messer oder Schwerter werden aber – anders als im Schlusskapitel von KILL BILL – kaum gezückt. In Bills und Beatrix' letztem Gespräch dagegen nimmt die topische Rede vom Liebeskrieg eine wörtliche Wendung, wird eine traditionelle Metapher konkretisiert. Beatrix versetzt Bill nicht durch Bekenntnisse oder Vorwürfe den Todesstoß; Bills Herz bricht nicht aus Trauer oder Reue, sondern weil Beatrix ihn mit der »Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique« tötet.²²

Aber nicht nur diese Entmetaphorisierung des Liebeskriegstopos haben Tarantino und Laclos gemein. Laclos' virtuos gebauter Briefroman verhindert eine Lesehaltung, die die Aufmerksamkeit von seiner Faktur abzöge und etwa »empathisch« verfasst wäre. Von Brief zu Brief gibt es einen Wechsel des Schreibers; Korrespondenzstränge (zum Beispiel der zwischen Valmont und Mertueil) werden nicht *en bloc* präsentiert, sondern von anderen Korrespondenzen »durchschossen«: der zwischen Valmont und Mertueil in den Briefen 124-133 etwa von dem zwischen Mme de Rosemonde und Mme de Tourvel.²³ Jeder Brief erfordert also einen Perspektivenwechsel des Lesers, macht es nötig, dass dieser sich immer wieder neu Absender und Adressat präsent macht.²⁴ Damit werden Privilegierung einer Perspektive und Einnahme einer empathischen oder einer identifizierenden Lesehaltung verhindert.²⁵ Der Leser kann sich seinen

22 Vgl. KILL BILL: VOLUME 2, 01:55:09.

23 Vgl. Monika Moravetz: Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsons »Clarissa«, Rousseaus »Nouvelle Héloïse« und Laclos' »Liaisons dangereuses«, Tübingen: Narr 1990, S. 248.

24 Didier Masseau: »Le narrataire des »Liaisons dangereuses«, in: Laclos et le libertinage. 1782-1982. Actes du colloque du bicentenaire des »Liaisons dangereuses«, Paris: Presses Univ. de France 1983, S. 110-135, hier S. 115: »La grande originalité de Laclos est en effet de compromettre insidieusement le lecteur en le transformant qu'il le veuille ou non en expérimentateur, en exégète et en voyeur.«

25 M. Moravetz: Formen der Rezeptionslenkung, S. 244f.: »Da ja der Leser in einer Gattung wie dem Briefroman bekanntlich nicht nur die Perspektiven des

Emotionen nicht widmen, sondern ist mit der Herausforderung konfrontiert, einen Überblick über die eingefädelten Liaisons zu gewinnen,²⁶ nicht seine affektiven, seine empathischen, sondern seine intellektuellen Dispositionen werden angesprochen.²⁷ Ähnlich an Empathie und Identifikation gehindert werden die Zuschauer und Zuschauerinnen von Tarantinos Film:²⁸ Auch ihnen ist aufgegeben die Choreographie von Schwert-

Absenders, sondern auch die des Adressaten gleichsam aufnehmen und aneinander anschließen muß, wird eine Identifikation mit den fiktiven Figuren umso unwahrscheinlicher, je divergenter diese Perspektiven sind, d.h. je größer ihre dialogische Interferenz ist.«

- 26 Auch sind die Briefe nicht chronologisch angeordnet. Das bedeutet für den Leser, dass er eine zeitliche Linearität selbst herstellen muss. Vgl. dazu: R. Lemieux: »Le temps et les temps dans les ›Liaisons dangereuses‹ de Laclos«, in: Etudes Francaises VIII (1972), S. 387-397.
- 27 Überdies führt der Roman mit geradezu zynischer Präzision vor, dass empathische Lektüren Fehllektüren sind. Die Leserinnen und Leser im Roman, die sich teilnehmend und gläubig in Brieftexte versenken, demonstrieren nur, dass sie nicht begriffen haben, worum es wirklich geht. Sie verkennen, dass vorgebliche Briefbotschaften nicht die tatsächlichen zu sein brauchen. Der eklatanteste Fall solcher empathischen, die (literale und figurative) Doppelstruktur des Textes negierenden Lektüren wird an der Präsidentin, an Mme de Tourvel, exemplifiziert. Die liest die (mit allen Tricks der Liebesrhetorik verfassten) Briefe, die ihr Valmont schickt, um sie zu verführen, naiv, gläubig, voller Teilnahme für den, der da von sich behauptet, er sei in Liebesbande verstrickt. Die Präsidentin nimmt die Episteln als authentischen Gefühlsausdruck, verwechselt die rhetorische Oberfläche mit Seelentiefe - und wird so zum Opfer des *roué*. Noch weit fatalere Konsequenzen hat ihre Fehllektüre des Valmont'schen Abschiedsbriefs. Der hatte sich von der Marquise dazu bringen lassen, einen von ihr geschriebenen Abschiedsbrief an Tourvel zu schicken - in der Hoffnung, Merteuil durch die kühle Souveranität dieser Aktion zu beeindrucken, und ohne zu sehen, dass er nur in eine (seiner männlichen Eitelkeit gestellten) Falle tappt. Längst in die ihn abgöttisch verehrende Präsidentin verliebt, lässt ihr Valmont, um sein Gesicht bei Merteuil nicht zu verlieren, doch jenen Brief zukommen, der ihr das Herz brechen, sie in den Wahnsinn treiben und töten wird. Und Tourvel erleidet dieses traurige Schicksal, weil sie auch in diesem Fall denselben Fehler macht, den sie schon beim Lesen der anderen Valmont-Briefe gemacht hat: Sie nimmt den Abschiedsbrief literaliter. Sowenig aber den Briefen zu glauben war, die Liebe beteuerten, sowenig ist dem Brief zu glauben, der Liebe aufkündigt. Der unsentimentale, zynische, gewissenlose *libertin* meint auch diesmal nicht, was er sagt, sondern wieder das Gegenteil. Die Präsidentin, unerfahren nicht nur in Intrigen, sondern auch unkundig der rhetorischen Verfasstheit von Sprache, wird mithin zum Opfer ihres defizitären zeichentheoretischen Modells. Sie geht davon aus, dass literale und figurative Bedeutung, eigentliches und uneigentliches Sprechen zusammenfallen. Blind für die Möglichkeiten der Sprache, mit Zeichen zu spielen, fällt sie auf jede Manipulation und jeden Suggestionsversuch herein. Tourvel geht von einem fixen, unverrückbaren Bezug zwischen *signifiants* und *signifiés* aus, ist ohne Gespür dafür, dass Bedeutungen gleiten, sich verschieben können. Einer solchen naiven Lesehaltung aber (die die Leserin des Romans, die anders als die Présidente in die Intrigengeschichte eingeweiht ist und Hintergrundwissen besitzt, als inadäquat, als »dumm« klassifizieren muss) wird der Prozess gemacht.
- 28 Peter Körte verweist in seiner Analyse der narrativen Strategien Tarantinos darauf: »Wo auf diese spezifische Weise erzählt wird, wo die Figuren sich als

kampfgemetzeln in ihrer ästhetischen Umsetzung zu goutieren und die filmischen Prätexte, die die Protagonisten – sie durchwandernd – zitieren, ausfindig zu machen. Auch sie sind damit beschäftigt, die Faktur der ästhetischen Objektivation zu explorieren, das Augenmerk auf die spezifische mediale Verfasstheit zu lenken. Gilt für Lacos' *Liaisons*, dass es sich »um keine Geschichte in Briefen, sondern eine Geschichte in Briefen über Briefe« handelt²⁹, haben wir es bei Tarantinos *KILL BILL* nicht mit einer Geschichte zu tun, die in einem Film erzählt wird, sondern einer Geschichte, die in einem Film mittels und über andere Filme erzählt wird. In so unterschiedlichen kulturellen Räumen Lacos' am Vorabend der Französischen Revolution geschriebener Ancien-Régime-Roman und Tarantinos postmodernes Film-Vexierspiel auch angesiedelt sind, beiden kulturellen Objektivationen ist gemein, dass das Medium (der Brief in einem, der Film im anderen Fall) sich in ihnen selbst reflektiert, mithin sichtbar wird. Empathische, »emotionale« Lektüren haben es in solchen Fällen, die die technischen Möglichkeiten des Mediums auf diese Weise ausschöpfen, nicht nur schwer – sie sind nicht mehr möglich. Sowohl die *Liaisons* als auch *KILL BILL* erfordern eine Lektüre, die ihre selbstreflexive Medialität und die Finessen ihrer ästhetischen Faktur im kritischen Blick hat.

Aber zurück zu »La vengeance est un plat qui se mange froid«: Der Rache-Kontext, den *KILL BILL* eröffnet, ist mit dem Verweis auf europäische Hochkultur (und Frears' Arthouse-Literaturverfilmung) nicht hinreichend beschrieben. Ist doch der zweifellos wichtigste narrative und stilistische Prätext, auf den sich *KILL BILL: VOLUME 1* bezieht, das japanische Jidai-Geki- und Revenge-Movie *SHURAYUKIHIME*³⁰ (im Englischen wie im Deutschen *LADY SNOWBLOOD*). Wie *KILL BILL* wird auch *LADY SNOWBLOOD* durch Texteinblendungen in Kapitel unterteilt, die nicht chronologisch aufeinander folgen, sondern auch die Funktion von Rückblenden und *flashforwards* einnehmen können. Im Zentrum von Tarantinos und Fujitas Film steht die – in furiosen (in ihrer Choreographie ganz ähnlich angelegten) Schwertkämpfen ausgetragene – Rache einer Frau. *KILL BILLS* Rekurs auf den japanischen Vorgängerfilm erschöpft sich aber nicht im Bezug der Braut auf Lady Snowblood. Auf die Protagonistin Lady Snowblood verweist auch die von Lucy Liu

wandelnde Zitate bewegen, da entfällt allerdings, was Hollywood sucht: Identifikation. In einen, der in der Mitte des Films erschossen wird, um ein paar Minuten später wieder zum Frühstück zu gehen, kann man sich schlecht »einfühlen«. Doch deshalb muss die Figur nicht an Attraktivität oder Ausstrahlung verlieren« (Körte: Geheimnisse des Tarantinoversums, S. 30f).

29 Barbara Vinken: Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons Clarissa, Lacos' *Liaisons dangereuses*, Freiburg: Rombach 1991, S. 207.

30 *SHURAYUKIHIME*, J 1973, R.: Toshiya Fujita.

gegebene O-Ren Ishii, ehemaliges Mitglied des von Bill geleiteten Mordkommandos Deadly Viper und Hauptgegnerin der Braut im ersten Teil. Wie für die Protagonistin von LADY SNOWBLOOD ist für O-Ren Ishii ihre *backstorywound*, die Ermordung ihrer Eltern, kennzeichnend (diese traumatische Vergangenheit wird in KILL BILL: VOLUME 1 im Animé-Zeichentrickstil ›eingespielt‹). Bleibt das weitere Schicksal von Lady Snowblood ungewiss (und wird erst durch das Sequel beantwortet), stirbt O-Ren Ishii am Ende von KILL BILL: VOLUME 1 im Schnee, den sie – eine literale Lady Snowblood – mit roten Blutspuren verziert.³¹ Die überlebende Braut begibt sich daraufhin für den zweiten Teil ihrer Rache zurück in die USA.



Abb. 6 und 7: Lady Snowblood und O-Ren Ishiis Blut-Spuren

Die Familiengeschichte, mit der O-Ren Ishii in Tarantinos Film ausgestattet wird, setzt die interkulturellen Negotiationen, den internationalen ›Filmverkehr‹, den KILL BILL: VOLUME 1 voraussetzt und den er ausstellt, in Szene: Eingeführt wird O-Ren Ishii als Japanerin, von der wir erfahren, sie habe amerikanische und chinesische Vorfahren. Ishiis ›Multikulturalismus‹, ihre Hybridität allegorisiert mithin den Film, als dessen Figur sie auftritt. Die ›amerikanische‹ Produktion KILL BILL: VOLUME 1, deren Kampfsequenzen überwiegend in den chinesischen Shaw-Studios gedreht wurden, lehnt sich an die im japanischen Kino übliche Darstellung von Schwertkämpfen an, rekurriert stilistisch aber auch – erinnert sei noch einmal an die einführenden Logos – auf die Hongkonger Martial-Arts-Filme der 1970er. Durch hektische Zooms und

31 Zugleich lässt sich die Inszenierung dieses Todes als – auf eine Weise unheimlich komische – Verhandlung der Problemkonstellation lesen, wie leinwandfüllende Großaufnahmen von Gesichtern in Breitwandverfahren realisiert werden können: Als O-Ren Ishii tödlich verletzt wird, zeigt eine Einstellung ihr Gesicht, schneidet aber am oberen Rand den Haaransatz ab (ganz der Konvention entsprechend, nach der Gesichter in Breitwandverfahren gezeigt werden); erst der einsetzende Rückwärtszoom zeigt, dass O-Ren Ishiis Schädeldecke nicht nur in der vorigen Einstellung, sondern ganz literal durch das Schwert der Braut ›abgeschnitten‹ wurde. Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 01:33:13.

den Einsatz von Handkamerasequenzen verweist Tarantinos KILL BILL: VOLUME 1 auf die visuelle Gestaltung der Hongkongfilme; der Kampf der Braut gegen die Crazy 88 zitiert die finale Kampfsequenz des Shaw-Brothers-Films MA YONG ZHEN.³²



Abb. 8 und 9: Massenkampf in MA YONG ZHEN und KILL BILL: VOLUME 1

»Revenge is a dish best served cold« - zum Zweiten: Rache (nicht nur) im Italo-Western

Daneben finden sich aber auch schon in KILL BILL: VOLUME 1 Sequenzen, die weitere filmische Kontexte evozieren: Nicht nur der den Film einleitende Kampf gegen die von Vivica A. Fox gegebene Vernita Green ruft insbesondere in der Gestaltung der Dialoge Kontexte des Blaxploitation-Kinos auf; auch als die Braut Bucks grellen Pussy Wagon in der Garage findet³³, wird auf der Tonspur auf einen Blaxploitation-Film rekuriert, wird doch das Titelstück von TRUCK TURNER³⁴ eingespielt – und damit auf Tarantinos Affinität zum Black Cinema der 70er Jahre verwiesen.³⁵ Zum Ausdruck gebracht hatte der Regisseur seine Begeisterung für die so genannte Blaxploitation bereits 1997 in seiner Hommage JACKIE BROWN. Die in KILL BILL gegebenen Hinweise auf Blaxploitation fungieren somit auch als Selbstzitat Tarantinos.

Verwiesen auf »World Cinema« wird in KILL BILL also nicht nur auf der visuellen, sondern auch auf der akustischen Ebene. Schon in KILL BILL: VOLUME 1 begegnen wir einer Reihe von musikalischen Zitaten des »Spaghetti«-Western (wie er pejorativ im anglo-amerikanischen Raum genannt wird). Zu dem Genre gezählt werden mehr als 500 in

32 MA YONG ZHEN, engl. Titel: THE BOXER FROM SHANTUNG, HK 1972, R.: Chang Cheh, Li Pao Hsueh.

33 KILL BILL: VOLUME 1, 00:31:24.

34 TRUCK TURNER, USA 1974, R.: Jonathan Kaplan.

35 Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 00:30:57.

Italien produzierte Western.³⁶ Als bekanntester Regisseur dieses Western-(Sub-)Genres gilt Sergio Leone, der mit der Dollar-Trilogie³⁷ die in den USA kommerziell erfolgreichsten Italo-Western vorlegte. Als Markenzeichen des Regisseurs firmiert der nach ihm benannte ›Leone Shot‹, eine – gelegentlich an einen Zoom gekoppelte – Großaufnahme der Augen, auf die auch in KILL BILL immer wieder zurückgegriffen wird, wenn es zu Duellsituationen kommt. Die Dollar-Filme, wie auch die späteren Produktionen Leones, rekurrten auf die Codes und Konventionen des klassischen Hollywood-Westerns, verschieben sie, schreiben sie um: Italo-Western invertieren den ›klassischen‹ Western, ›vergrößern‹, ›brutalisieren‹ und/oder ironisieren ihn, entstellen aber auch durch den kulturellen Transfer, den sie vornehmen, die Traditionen des klassischen Genres zur Kenntlichkeit.

Von Beginn an ist für den Italo-Western das Rachemotiv, das auch im klassischen Western (jedenfalls der 1950er Jahre) immer wieder verhandelt wird, zentral. KILL BILL zitiert – auf der Tonspur – eine ganze Reihe von Italo-Western, darunter DA UOMO A UOMO³⁸ und I GIORNI DELL'IRA.³⁹ Insbesondere DA UOMO A UOMO kann als zentraler Intertext für Tarantinos Film aufgefasst werden; darauf weist bereits der Name des rachesuchenden Protagonisten Bill hin. Schließt in KILL BILL die Braut ihre Augen, um in einem schwarzweißen Flashback an das Massaker in der Kapelle erinnert zu werden, so erinnert der visuelle Stil dieser Rückblende an den jener Flashbacks, in denen Bill im Italo-Western DA UOMO A UOMO immer wieder die Ermordung seiner Eltern durchleben muss. Die Darstellung dieser Ermordung lässt sich überdies als direkte Vorlage für die Gestaltung der (mit Italo-Western-Musik unterlegten) Animé-Sequenz in KILL BILL: VOLUME 1 auffassen, die die Kindheit von O-Ren Ishii zeigt: Nicht nur die Abfolge der Gräueltaten ist ähnlich, in beiden Fällen nimmt die teilweise subjektive Kamera zudem die Perspektive des versteckten Kindes ein, die mit Großaufnahmen der kindlichen Augen parallel montiert wird.

36 Das Genre löste in Italien ab 1963/64 die Produktion der so genannten Sandalenfilme ab.

37 PER UN PUGNO DI DOLLARI (dt. Titel: FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR, I/E/D 1964), PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ (dt. Titel: FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR, I/E/D/MC 1965), IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (dt. Titel: ZWEI GLORREICHE HALUNKEN, I/E 1966).

38 DA UOMO A UOMO, (dt. Titel: DIE RECHNUNG WIRD MIT BLEI BEZAHLT, I 1968).

39 I GIORNI DELL'IRA, (dt. Titel: DER TOD RITT DIENSTAGS, I 1968).

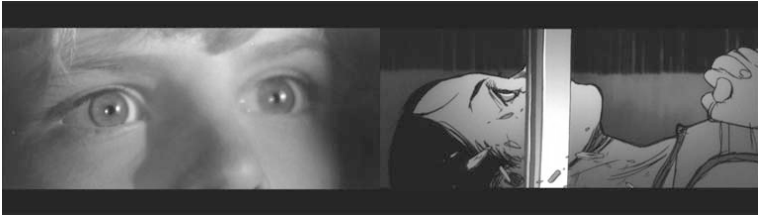


Abb. 10 und 11: Elternmord, reflektiert in den Augen der Kinder

Beide oben genannten Italo-Western verfolgen die Rachepläne ihrer Protagonisten, junger Männer, die in einer Art Ausbildungsverhältnis zu einem älteren Lehrmeister stehen.⁴⁰ Die Vaterfiguren, die in beiden Italo-Western von Lee van Cleef dargestellt werden, erweisen sich im jeweiligen Finale als Schurken: Während der Protagonist von *I GIORNI DELL'IRA* seinen zum faschistoiden Stadttyrannen aufgestiegenen väterlichen Ausbilder erschießt, lässt der jugendliche Bill in *DA UOMO A UOMO* seinen Lehrmeister entkommen, obwohl dieser an Mord und Vergewaltigung seiner Eltern zumindest eine Mitschuld trägt. Vielleicht verzichtet Bill tatsächlich auf die Rache an seinem zweiten ›Vater‹, vielleicht verschiebt er sie auch nur, weil er berücksichtigt, was dieser ihm als erste Lektion mitgegeben hatte (zitiert sei die englische Tonspur von *DA UOMO A UOMO*⁴¹): »Somebody once wrote that revenge is a dish that has to be eaten cold. Hot as you are, you're liable to end up with indigestion.«

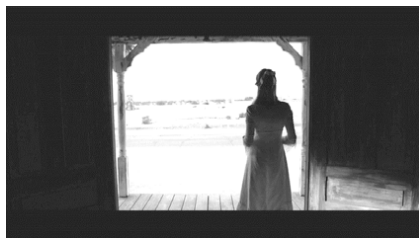
Von den ersten Texteinblendungen an bringt also bereits *KILL BILL: VOLUME 1* mit seinem *DA-UOMO-A-UOMO*-Zitat von der Rache, die kalt zu servieren, die kalt zu sich zu nehmen sei, das Genre des Italo-Western ins Spiel. Tarantino setzt japanisches *Jidai-Geki*, chinesisches *Martial-Arts-Kino* und italienischen Western in Bezug; er setzt damit *Liaisons* in Szene, die auf eine lange und brisante Geschichte zurückblicken. Interferieren doch japanisches, chinesisches, italienisches und US-amerikanisches Kino (um einige – wichtige – nationale Filmkulturen zu fokussie-

40 Ausbildungsverhältnisse spielen auch in *KILL BILL* eine wichtige Rolle. Werden im Italo-Western von Männern ausgebildet, ist die (von Bill und Pai Mei) Auszubildende eine Frau: Beatrix Kiddo. Tarantino macht damit aus dem homosozialen Ausbilder-Schüler-Verhältnis eine heterosexuelle Beziehung. Als ›Nachträglichkeitseffekt‹ (auf der Folie der sexuellen Beziehung von älterem Mann und jüngerer Frau [während der Hochzeitsprobe adressiert Beatrix Bill als ›Dad‹]) lesbar werden damit die sexuellen, die inzestuösen Untertöne der engen ›Vater-Sohn-Beziehungen im Italo-Western.

41 Da italienische Filme ohne Direktton gedreht wurden und werden, ist jede Tonspur eine Synchronisation. Der zitierte Satz findet sich auch auf der deutschen Tonspur. Dort heißt es: »Ich habe mal in einem Buch gelesen, Rache sei ein Gericht, das man kalt essen muss. Zu heiß gegessen verursacht es Verdauungsstörungen.«

ren) nicht erst seit einigen Jahren. Sergio Leones 1964 erstaufgeführter Italo-Western *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (ein Film, der für die Codes und Konventionen dieses Genres maßgeblich war) ist beispielsweise als Remake eng auf Akira Kurosawas *Jidai-Geki YOJIMBO*⁴² bezogen. Dessen erster international erfolgreicher Samuraifilm, *SHICHININ NO SAMURAI*, wurde – so jedenfalls Kurosawas Selbstdeutung – von den Western John Fords inspiriert.⁴³ In der Spätphase des Italo-Westerns kommt es – angeregt durch den Erfolg der Martial-Arts-Filme auch in Europa – gar zu Genrehybriden, in denen ein Karatekämpfer durch den Wilden Westen reitet.⁴⁴ Die Hongkongfilme der 1970er sind ihrerseits wiederum durch stilistische Merkmale gekennzeichnet, die der Italo-Western entwickelt hat: So werden etwa Duellsituationen durch minutenlange Blickduelle eingeleitet, in Kampfsequenzen die für den Italo-Western typischen Zooms adaptiert und beschleunigt eingesetzt.⁴⁵

Mit seiner Amalgamierung von asiatischem Kino und Italo-Western stellt Tarantino also – seit Jahrzehnten zu beobachtende – interkulturelle mediale Negotiationen nach. Das ›Mischungsverhältnis‹ von asiatischem und italienischem Kino ist allerdings eines, das für *KILL BILL: VOLUME 1* und *KILL BILL: VOLUME 2* eine unterschiedliche Rezeptur aufweist. Haben wir es im ersten Teil mit asiatischem – mit einer Prise Italo-Western gewürztem – Kino zu tun, wird die ›italienische‹ Dosis im zweiten Teil deutlich verstärkt: In *KILL BILL: VOLUME 2* beeinflusst das Genre Italo-Western maßgeblich den visuellen Stil und die Mise en Scène, aber auch die Narration des Films. Das Erzähltempo verlangsamt



sich drastisch, der Film wird episch – und nähert sich damit den (nur selten einer klassischen Hollywood-Dramaturgie entsprechenden) episodischen Italo-Western-Epen Leones an.

Abb. 12: *Blick aus der Kapelle*

42 YOJIMBO, J 1961, R.: Akira Kurosawa.

43 Bis heute ist Japan einer der Hauptabsatzmärkte für Italo-Western; dort sind zahlreiche Filme bereits auf Laserdisc und DVD erschienen, die in den USA oder Deutschland noch nicht erhältlich sind.

44 Der Italo-Western *LÀ DOVE NON BATTE IL SOLE* (dt. Titel: *KUNG FU IM WILDEN WESTEN*, I 1974, R.: Antonio Margheriti) wurde sogar vom Hongkongstudio Shaw Brothers coproduziert und in den Hauptrollen mit den jeweiligen Genrestars Lee van Cleef und Lo Lih prominent besetzt.

45 Auch zu musikalischen Anleihen kommt es: So erinnert beispielsweise das Titelthema des Shaw-Brothers-Films *SAP SAAM TAAI BO* (engl. Titel: *THE HEROIC ONES*, HK 1970, R.: Chang Cheh) in Melodie und Instrumentierung stark an die von Ennio Morricone komponierten Italo-Western-Soundtracks.

Schon das sechste Kapitel, mit dem der zweite Teil von KILL BILL beginnt, versetzt uns in eine Western-Szenerie – wir schauen Hochzeitsvorbereitungen in einer kleinen Kapelle mitten in der Wüste zu. Der Blick aus der Kapelle heraus (die Einstellung stellt ein direktes Bildzitat aus dem wirkmächtigsten ›klassischen‹ Rache-Western des US-Kinos, John Fords THE SEARCHERS⁴⁶, dar) zeigt – zum ersten Mal – den im ersten Teil nur akustisch vernehmbaren Bill.⁴⁷ Die Besetzung des Parts mit David Carradine ist nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil dieser in seiner berühmtesten Rolle – in der Fernsehserie KUNG FU⁴⁸ – einen jungen Shaolinmönch spielte, der Abenteuer im Wilden Westen erlebte; auch die Starpersona David Carradines steht also für die interkulturellen Negotiationen und Hybridisierungen, von denen schon die Rede war.⁴⁹ Aufgebaut ist diese erste Begegnung zwischen Beatrix (als Braut) und Bill im Film wie die Duellszene eines klassischen Western: Langsam bewegen sich im Verlauf des Gesprächs Bill und Beatrix aufeinander und auf die Bildmitte zu. Die Mise en Scène ist dabei eng an Sergio Leone angelehnt und verweist so bereits auf die martialische Auseinandersetzung des Filmendes: Beide Kontrahenten werden in verkanteten *establishing shots* vorgestellt und füllen jeweils die extremen Ränder des Breitwandbildes.



Abb. 13 bis 16: Aufforderung zum Duell

46 THE SEARCHERS, USA 1956, R.: John Ford.

47 KILL BILL: VOLUME 2, 00:05:50.

48 KUNG FU, USA 1972-75.

49 Deutlich verwiesen wird auf diese Fernsehserie auch über die von David Carradine in dieser Szene gespielte Flöte, die auf das vom Protagonisten in Kung Fu verwendete Instrument referiert.

Die Auseinandersetzung von Budd⁵⁰ und Beatrix Kiddo in Kapitel 7 streicht die Verankerung des ersten Filmteils im japanischen Kontext in einer kleinen Episode durch, wird doch die Unwirksamkeit des Samurai-schwerter im (wilden) Westen vorgeführt: Schwarz gekleidet wie ein Ninja schleicht sich Beatrix an Budds Wohnwagen heran, um mit ihrem Schwert hineinzustürmen. Beim Öffnen der Tür wird sie allerdings von einer Ladung Steinsalz in die Brust getroffen und außer Gefecht gesetzt. Lässt sich für den ersten Teil von KILL BILL davon sprechen, dass Tarantino Chambara- und Martial-Arts-Filme synthetisiert, werden im KILL BILL: VOLUME 2 die japanischen Bezüge durch Rekurse auf den Italo-Western ›ersetzt‹, wird eine Melange aus italienischem Kino und Martial-Arts-Filmen präsentiert. Nicht ihre japanischen Schwertkampffertigkeiten, sondern ihre chinesischen Martial-Arts-Künste verhelfen Beatrix zur Flucht aus dem Grab, in dem sie lebendig begraben wurde, aber auch zum Sieg gegen Elle Driver (besetzt mit Daryl Hannah), der sie – mit der bei ihrem chinesischen Lehrmeister Pai Mei erlernten Technik – auch das zweite Auge herausreißt.⁵¹ Bevor wir Beatrix' Auferstehung von den Toten und ihre Blendung Elles sehen, lässt uns eine Rückblende an ihrer Ausbildung durch Pai Mei teilhaben. Ihr väterlicher Freund, Auftraggeber und Geliebter Bill – so erfahren wir im Flashback – erzählt ihr am Abend, bevor er sie bei dem Ausbilder abliefert, von Pai Mei. Beide sitzen am Lagerfeuer, Bill bläst die Flöte und beginnt seine Ausführungen mit den Worten: »Once upon a time in China«.⁵² Alludiert wird mit dieser märchenhaften Einleitung sowohl der Originaltitel von Leones SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, C'ERA UNA VOLTA IL WEST⁵³, zugleich aber auch der englische Titel eines der aufwendigsten Martial-Arts-Filme Hongkongs der 1990er Jahre.⁵⁴

50 Budd evoziert mit seinem Texashut und den schmierigen Koteletten den Fatalismus, aber auch die Durchtriebenheit jener Antihelden, die wir beispielsweise in den ›Spätwestern‹ Sam Peckinpahs finden (die eine für das US-Actionkino der 80er äußerst einflussreiche Transkription des klassischen US-Western darstellen). Tarantino bezieht sich also nicht nur auf interkulturelle, sondern auch auf innerkulturelle Umschriften des Westerns.

51 Diese Technik hatte Beatrix bereits in KILL BILL: VOLUME 1 im Kampf gegen die Crazy 88 zum Einsatz gebracht – und damit mitten im japanischen Schwertkampf auf chinesische Martial-Arts zurückgegriffen. Vgl. KILL BILL: VOLUME 1, 01:19:43 und KILL BILL: VOLUME 2, 01:16:34.

52 KILL BILL: VOLUME 2, 00:37:57.

53 C'ERA UNA VOLTA IL WEST, I/USA 1968.

54 WONG FEI-HUNG, engl. Titel: ONCE UPON A TIME IN CHINA, HK 1991, R.: Tsui Hark.



Abb. 17 und 18: Should auld acquaintance be forgot ... – Pai Mei in KILL BILL: VOLUME 2 und in HUNG WEN TIN SAN PO PAI LIEN CHIAO

Pai Mei (übersetzt: weiße Augenbraue) wiederum verkörpert den deutlichsten Verweis Tarantinos auf die Filme der Shaw Brothers – und macht deutlich, wie Muster des Italo-Western und des Martial-Arts-Kinos kombiniert werden. Eine Figur dieses Namens tritt gleich in mehreren Martial-Arts-Filmen der 1970er Jahre⁵⁵ als ein Kämpfer auf, der seinen Lehrmeister umgebracht hat und dafür zur Verantwortung gezogen werden soll. Die von ihm in HUNG WEN TIN SAN PO PAI LIEN CHIAO beherrschte 7-Schritte-Technik, die den Gegner sieben Schritte nach dem Schlag tötet, wird in KILL BILL: VOLUME 2 als ›Five-Point-Palm-Exploding-Heart-Technique‹⁵⁶-Technik aufgegriffen. Der Darsteller des Pai Mei in zwei dieser Filme verfolgenden Rächers, Gordon Liu, spielt nun Pai Mei selbst – nur ist dieser zur (auch für den Italo-Western typischen) Figur des ambivalenten Ausbilders von Bill, Elle und eben auch Beatrix Kiddo geworden.

55 HUNG HSI-KUAN (engl. Titel: EXECUTIONERS OF SHAOLIN, HK 1977, R.: Liu Chia-Liang), SHAO LIN YING XIONG BANG (engl. Titel: ABBOT OF SHAOLIN, HK 1979, R.: Ho Meng-Hwa) und HUNG WEN TIN SAN PO PAI LIEN CHIAO (engl. Titel: CLAN OF THE WHITE LOTUS, HK 1980, R.: Lo Lieh). Dargestellt wird die Figur des Pai Mei in diesen Filmen vom Regisseur des letzten Films, Lo Lieh, der seinerseits zuvor bereits in einem Martial-Arts- und Italo-Western-Genrehybriden mitgespielt hatte.

56 KILL BILL: VOLUME 2, 00:40:27.

Schwedische Rape-Revenge-Filme und die (neuen) SZENEN EINER EHE

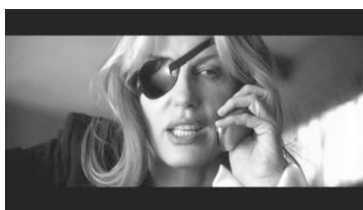


Abb. 19 und 20: »They call her one eye.« Christina Lindberg in *THRILLER – EN GRYM FILM* und *Daryl Hannah in KILL BILL: VOLUME 2*

Die Figuren, die Tarantino durch seinen Film wandern lässt, entstammen aber nicht nur italienischen, chinesischen, japanischen oder amerikanischen Kontexten. Das Äußere von Beatrix' Gegenspielerin Elle Driver etwa verweist auf die ebenfalls mit einer Augenklappe ausgestattete Frigga, die Protagonistin des schwedischen Rape-Revenge-Films *THRILLER – EN GRYM FILM*.⁵⁷ Dessen Regisseur Bo Arne Vibenius, der sich in *THRILLER* stilistisch an Sam Peckinpah orientiert, ist auch als Mitarbeiter Ingmar Bergmans bekannt; Vibenius arbeitete als Regieassistent bei Bergmans *PERSONA*⁵⁸ und *VARGTIMMEN*⁵⁹ mit. Bergman selbst legte mit *JUNGFRUKÄLLAN*⁶⁰ 1960 wiederum den ›Gründerfilm‹ für das Rape-Revenge-Genre vor, auf das *KILL BILL* ebenfalls rekurriert. Eine Verbindung zu Bergman weist in *KILL BILL* außerdem David Caradine, der in dessen Spätwerk *THE SERPENT'S EGG*⁶¹ die Hauptrolle spielte, und vor allem der Titel des finalen Kapitels, »Face to Face«, auf: Im englischsprachigen Raum ist dieser Titel nicht nur durch einen Italo-Western Sergio Sollimas⁶² (des neben Sergio Leone und Sergio Corbucci wichtigsten Regisseurs des Genres) ›belegt‹, auch die – deutlich bekanntere – Kinofassung des zweiten Fernsehnteilers Bergmans, *ANSIKTE MOT ANSIKTE*⁶³, heißt so. Die Spur, die von Tarantinos letztem Kapitel zu Bergman führt, lässt sich aber nicht bei *ANSIKTE MOT ANSIKTE* arretieren, sondern ist zurückzuverfolgen zum *ersten* Fernseh-

57 *THRILLER – EN GRYM FILM*, dt. Titel: *THRILLER – EIN UNBARMHERZIGER FILM*, S 1974.

58 *PERSONA*, S 1966.

59 *VARGTIMMEN*, dt. Titel: *DIE STUNDE DES WOLFS*, S 1968.

60 *JUNGFRUKÄLLAN* 1960, dt. Titel: *DIE JUNGFRAUENQUELLE*, S 1960.

61 *THE SERPENT'S EGG*, USA/D 1978.

62 *FACCIA A FACCIA*, dt. Titel: *VON ANGESICHT ZU ANGESICHT*, I/E 1967.

63 *ANSIKTE MOT ANSIKTE*, dt. Titel: *VON ANGESICHT ZU ANGESICHT*, S 1976.

mehrteiler Bergmans, SCENER UR ETT ÄKTENSKAP, SZENEN EINER EHE.⁶⁴ Das letzte Gespräch zwischen Beatrix und Bill erinnert in der Tat visuell an die von Bergman und seinem Kameramann Sven Nykvist mit mobiler Kamera eingefangenen Unterhaltungen zwischen den Eheleuten Marianne und Johan. Tarantino inszeniert hier ungewohnt zurückhaltend, setzt das Gespräch als Kammerspiel in Szene; nach vermeintlich »objektiven« »establishing shots« folgt die Handkamera als unsichtbarer Beobachter mit kaum merklichen Bewegungen den Gesichtern der jeweils Sprechenden.



Abb. 21-24: *An einem Tisch: Bergmans Szenen einer Ehe als Intertext*

Tarantino greift so auf Topoi und visuelle Verfahren des Bergman'schen Kammerspiels zurück – und ermöglicht es damit nachträglich, den gesamten Film Tarantinos als »Szenen einer (wilden) Ehe« zu lesen. Aufgegriffen wird die Gesprächssituation zwischen älterem Mann und jüngerer Frau, die sich in einer »schwierigen« Beziehungskonstellation befinden. Tarantinos und Bergmanns Paare tauschen sich aus über Schein und Sein, Wünsche und Enttäuschungen: Auch bei Bergman kommt das Physische ins Spiel. Die Redeschlacht artet in eine Prügelei aus. Ohne »Five-Point-Palm-Exploding-Heart«-Technik gibt es aber keinen Toten. Bergmans Paar lässt sich scheiden, darf aber überleben. Bill dagegen muss – um das Programm des Titels zu erfüllen – sterben. Beatrix bleibt mit ihrer Tochter, eine Madonna mit Kind, zurück.

64 SCENER UR ETT ÄKTENSKAP, S 1973.

Tarantino operiert – das wurde zu zeigen versucht – in KILL BILL mit unterschiedlichsten filmischen Bezugssystemen und kulturellen Umschriften. Den Kennern der filmischen Vorlagen erlaubt Tarantino einen Blick auf eine Fülle brisanter intertextueller Liaisons, einen Blick auf ein Spielfeld komplexer medialer und interkultureller Negotiationen, die er sehr dezidiert als *Negotiationen* kenntlich macht. Dabei ist das Verweissystem, das KILL BILL aufspannt, keines, das sich ausschließlich auf ›pulp fiction‹, auf ›trash‹, auf ›low culture‹ beziehen lässt. Tarantinos Konzept von ›World Cinema‹ umfasst nicht-englischsprachige Filme des Genre- wie des ›Autorenfilm‹-Bereichs – von Sergio Leone bis zu Ingmar Bergman (um nur zwei wichtige Bezugspunkte zu nennen). KILL BILL funktioniert als filmischer Verhandlungs- und Hybridisierungsraum, in dem die Filiationen des ›World Cinema‹ interagieren, der aber auch bereits bestehende Interaktionen vorführt.

Literaturverzeichnis

- Chow, Rey: »Film and Cultural Identity«, in: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 169-175.
- Epstein, Edward Jay: »Paranoia for Fun and Profit. How Disney and Michael Moore Cleaned up on Fahrenheit 9/11«, in: *Slate* vom 03. Mai 2005, online unter <http://www.slate.com/id/2117923/> vom 01. Dezember 2005.
- Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg: *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz + Fischer 2004 (film: 1).
- Hess, Ralf: »Der sanfte Plünderer. Über Querverweise in und Inspirationsquellen von ›Kill Bill‹«, in: *Steadycam 48* (Sommer 2005), S. 56-93.
- Körte, Peter: »Geheimnisse des Tarantinoversums«, in: Fischer/Körte/Seeßlen (Hg.), *Quentin Tarantino* (2004), S. 11-64.
- Laclos, Pierre Choderlos de: *Les Liaisons dangereuses* [1782], hrsg. v. René Pomeau, Paris: Flammarion 1996.
- Lemieux, R.: »Le temps et les temps dans les ›Liaisons dangereuses‹ de Laclos«, in: *Etudes Francaises VIII* (1972), S. 387-397.
- Masseau, Didier: »Le narrataire des ›Liaisons dangereuses‹«, in: Laclos et le libertinage. 1782-1982. *Actes du colloque du bicentenaire des ›Liaisons dangereuses‹*, Paris: Presses Univ. de Frances 1983, S. 110-135.

- Moravetz, Monika: Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsons »Clarissa«, Rousseaus »Nouvelle Héloïse« und Laclos' »Liaisons dangereuses«, Tübingen: Narr 1990.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema Worldwide, Oxford: Oxford University Press 1999.
- O'Regan, Tom: »Cultural Exchange«, in: Toby Miller/Robert Stam (Hg.), Companion to Film Theory, Oxford: Blackwell 1999, S. 262-294.
- Seeßlen, Georg: »Zärtliche Zerstörungen«, in: Fischer/Körte/Seeßlen (Hg.), Quentin Tarantino (2004), S. 65-86.
- Vinken, Barbara: Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons Clarissa, Laclos' Liaisons dangereuses, Freiburg: Rombach 1991.

